
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00285322 4

EXTENSION DE L'UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

ANNÉE ACADÉMIQUE 1900-1901

LE THÉATRE DANS L'ÉGLISE

(Les Origines du Drame moderne)

PAR

A. VERMEYLEN

Docteur spécial de la Faculté de Philosophie et Lettres

BRUXELLES

IMPRIMERIE UNIVERSITAIRE J.-H. MOREAU
4, Rue d'Or, 4

1901

EXTENSION DE L'UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

ANNÉE ACADÉMIQUE 1900-1901

LE THÉATRE DANS L'ÉGLISE

(Les Origines du Drame moderne)

PAR

A. VERMEYLEN

Docteur spécial de la Faculté de Philosophie et Lettres

BRUXELLES

IMPRIMERIE UNIVERSITAIRE J.-H. MOREAU

4, Rue d'Or, 4

1901


LIBRARY
FEB 28 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

I. — Introduction.

Sujet du Cours.

De quelle manière les formes dramatiques du moyen-âge sont sorties de la liturgie chrétienne,— et comment elles se sont développées jusqu'au commencement du xve siècle (c'est-à-dire, jusqu'à l'époque des grands « mystères »).

Le théâtre du moyen-âge doit être étudié en phénomène littéraire européen.

Le théâtre religieux italien, caractérisé par un développement propre, ne pourra guère être examiné dans ce cours. — On ne s'occupera du théâtre comique que dans la mesure où il intéresse le théâtre religieux.

Le Drame moderne est sorti du culte.

Analogie avec la naissance du drame grec, — persan, hindou, japonais, chinois.

Il est né spontanément : aucune influence de souvenirs antiques.

Décadence du drame latin : déjà sous l'Empire, les pantomimes avaient supplanté tout autre théâtre. Attaques violentes des pères de l'Église. Avant les grandes invasions, il n'y a presque plus de théâtre ; après, il n'en reste rien.

Des auteurs dramatiques de l'antiquité, le moyen-âge ne connaît plus guère que Térence. Mais on ne s'intéresse nullement au caractère dramatique de ses pièces.

Les seuls chaînons possibles, entre le drame ancien et le drame moderne, seraient :

1° Un fragment de dialogue entre Térence et un bouffon (XIe siècle ?). Assez obscur.

2° Les drames de la nonne Roswitha de Gandersheim (xe siècle): imitations de Térence, destinées à le remplacer. Mais ces drames étaient écrits pour la lecture. Preuves que Roswitha ne songeait pas à les faire représenter. Son œuvre n'a aucune influence.

Le moyen-âge n'avait qu'une idée très imparfaite de la façon dont les pièces de l'antiquité étaient représentées. Double erreur:

1° Erreur relative à l'objectivation de l'action dramatique :

On ne s'imaginait pas que la pièce était jouée sur une scène par différents personnages, mais qu'elle était récitée par un acteur, tandis que d'autres faisaient les gestes. La source de cette erreur est un passage mal compris de Tite-Live (VII, 2), — et peut-être aussi quelque souvenir des pantomimes romains.

2° Erreur relative aux conditions internes du genre dramatique :

Pas de notion exacte de la différence entre la tragédie et la comédie, ou même entre le genre dramatique et le genre épique. « Tragœdia » et « comœdia » ne désignent pas des genres différents, mais s'appliquent à des œuvres de toute espèce, selon leur caractère triste ou gai. Etymologies bizarres de ces termes. Finalement, on ne sait même plus quelles sont les caractéristiques essentielles du genre dramatique : les mots tragédie et comédie ne supposent même plus la forme dialoguée. Les exemples abondent, jusque dans le courant du xve siècle.

Le moyen-âge ne remarque aucune analogie entre le drame liturgique (appelé « jeu », « miracle », etc.) et le drame antique.

D'ailleurs, les origines du drame liturgique sont si claires, que l'hypothèse d'influences antiques semble inutile : tous les éléments de l'évolution se trouvent déjà dans un germe liturgique, d'où ils ont poussé de la façon la plus naturelle et spontanée.

Le germe liturgique du théâtre dans l'église.

1° Le texte.

Pour rendre un office plus long et plus solennel, on insère de

nouvelles phrases dans le rituel traditionnel (IXe-XIIe siècle). Ces interpolations s'appellent des *tropes*. L'un de ces tropes, dialogué, du Xe siècle, se chantait aux mâtines de Pâques, immédiatement avant le Te Deum :

Qui cherchez-vous au tombeau, ô amantes du Christ? (Christicolae)

Jésus le Nazaréen, qui fut crucifié, ô habitants du ciel (cœlicolae).

Il n'est pas ici, il est ressuscité comme il l'avait prédit, allez, annoncez qu'il est ressuscité.

Il est ressuscité... (cette dernière phrase sous différentes formes).

2o L'action.

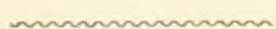
Ce trope se chantait pendant une procession vers un « saint sépulcre » (souvent l'autel même), où l'on avait déposé, le Vendredi-Saint, un crucifix (le Christ), lequel en avait été enlevé avant les mâtines de Pâques.

Ce trope est chanté d'abord par tout le chœur, puis, en chant alterné, par deux demi-chœurs.

Puis deux groupes de chantres se détachent du chœur, et vont se placer de chaque côté de l'autel.

Enfin, le trope pascal n'est plus chanté par deux groupes indéterminés, mais par trois prêtres (les trois Maries) et un ou deux anges. C'est là le germe, d'où tout le drame va sortir.

— En quoi ce drame ne ressemble pas au drame grec : celui-ci est né d'un état « dionysiaque », d'une inspiration enthousiaste, — mais nullement le drame chrétien (sa tendance didactique).



II. — Le drame liturgique latin.

A. La fête dramatique de Pâques.

Description de sa forme primitive. C'était une sorte d'oratorio, — qui se répand uniformément dans les églises monastiques d'Occident.

a. **Evolution de la scène primitive.**

Pour rendre la cérémonie plus solennelle, on ajoute de nouvelles phrases : non pas composées librement, mais puisées au rituel. P. e., maintenant que les trois Maries se séparent d'un groupe, il leur faut chanter quelque chose en s'avançant vers le sépulcre. La plupart de ces phrases ne sont nullement choisies pour leur caractère plus ou moins dramatique : uniquement pour allonger le chant.

Mais de quelques-unes sont sortis des éléments dramatiques :

1° Entre la 3e et la 4e phrase : *Venez et contemplez la place où fut déposé le Seigneur* (pour convaincre les saintes femmes du miracle de la résurrection). Conséquence : elles doivent s'avancer jusque tout près du sépulcre, et y reçoivent le linceul, dans lequel on avait enveloppé le crucifix.

2° Mais, par suite de cette addition, l'effet des mots « *allez, annoncez...* » (dans la 3e phrase) se trouve affaibli, et l'ordre de l'ange doit être répété sous une nouvelle forme : *Allant d'un pied plus rapide, dites aux disciples que le Seigneur est ressuscité*. Conséquence : les apôtres se scindent du chœur.

3° Le chemin à parcourir s'étant allongé, il faut aux saintes femmes une phrase à chanter en retournant vers le chœur.

Phrase la plus fréquente : *Voyez, ô compagnons, voici le linceul et le suaire, et nous n'avons pas trouvé le corps au tombeau.*

Cette phrase n'est pas tirée du rituel. En la chantant, les femmes étendent les linges : pour montrer la résurrection au peuple, qui ne comprend pas le latin.

4° Au XIIe siècle, ces phrases sont arrondies, refondues en une forme plus libre : pour la première fois, tendance artistique.

L'idée se présente alors tout naturellement d'insérer aussi dans la fête pascale la séquence *Victimae Paschali,* qui se trouvait au rituel. Sa valeur dramatique. Conséquences : les saintes femmes s'individualisent, — le dialogue prend une allure plus dramatique.

Cette scène du drame pascal a vécu neuf siècles : sous sa forme primitive du Xe au XVIIIe, sous sa forme plus complexe du XIIe au XVe.

b. **La deuxième scène.**

On a commencé à donner un spectacle au peuple : il veut voir plus. L'idée la plus proche était de faire agir aussi les apôtres. A cet effet, le rituel offre une nouvelle phrase : *Les deux disciples couraient ensemble, et l'un courut en avant, plus vite que Pierre, et arriva le premier au tombeau* (d'après l'évang. de Jean, 20 : 4).

Conséquences : introduction de deux nouvelles individualités, — et surtout : mouvement lent remplacé par mouvement rapide.

Cette scène, à part une seule exception, ne se retrouve pas en France : seulement en Allemagne, en Hollande et en Italie,— de la fin du XIe jusqu'au XVIe siècle ; surtout du XIIIe au XVe.

c. **La troisième scène.**

On continue à exploiter le même chapître de l'évangile (Jean, 20) et l'on développe l'individualisation des saintes femmes, préparée par le *Victimae Paschali :* rencontre de Marie-Madeleine et de Jésus (du XIIIe au XVe siècle, surtout au XIIIe).

Alors tous les « acteurs » sont des individus. Les deux derniers acquièrent aussitôt plus d'importance que les autres : une femme passionnée, et une personnalité fortement caractérisée, à la fois humaine et idéale : le Christ. Celui-ci deviendra bientôt le centre même du drame.

Action plus vivante. En même temps, composition dramatique de l'ensemble, effort artistique. C'est une sorte d'opéra (quelquefois avec apothéose). Mais ce drame conserve un caractère strictement ecclésiastique : il est joué dans l'église par des religieux, — il reste lié à la liturgie.

B. Le cycle de Noël.

Il n'y a pas à tenir compte d'une influence des anciennes fêtes germaniques. La Noël dramatique est également née de la liturgie chrétienne : trope du XIe siècle (imitation du trope pascal).

Le drame de Noël est né plus tard, mais s'est développé plus tôt que le drame de Pâques (il contient plus d'éléments drama tiques) : au XIe siècle se sont déjà constituées les formes les plus complexes du drame de Noël. Il nous en est resté moins de pièces : l'évolution n'est pas aussi facile à suivre. Elle suit une autre marche que celle du drame pascal : plusieurs fêtes liturgiques se soudent en un drame unique, — plus tard, l'extension de ce drame amène sa fragmentation en petits drames distincts : il pousse des rejetons qui se développent à leur tour, tandis que la forme primitive continue à subsister.

Il faut distinguer deux grands groupes : l'un relatif à la naissance de Jésus (cycle de l'Enfant), — l'autre relatif aux prophéties de cette naissance (cycle des prophètes).

1. Cycle de l'Enfant.

a. *Noël.* Forme primitive de cette fête dramatique. Centre matériel de l'action (= le sépulcre dans la fête de Pâques) : la

crèche avec une image de la Vierge et de l'Enfant. Personnages : anges, bergers, deux sages-femmes.

b. *Les Innocents.* En tant que fête distincte, ce n'est d'abord qu'une sorte d'oratorio (la plainte de Rachel, consolée par un ange).

c. *Epiphanie*, — qui acquiert plus d'importance pour l'action que les fêtes *a* et *b*, — et entraine *a* et *b* dans un courant plus réaliste.

1. L'adoration des mages.

2. La même fête, avec Hérode. Comment il s'introduit dans le drame, et en devient bientôt le centre. Conséquences de cette nouvelle scène : elle amène nécessairement divers nouveaux rôles, — et un conflit psychologique ; — Hérode est un caractère; — occasion d'effets comiques ; — pour cette scène, il n'est plus possible d'employer un texte rituel : il faut composer ; — le drame d'église perd son caractère strictement liturgique ; — l'extension de la scène pousse le drame à se répandre hors de l'église.

d. *Les trois fêtes* sont réunies en un seul cycle.

2. Cycle des prophètes.

Provient d'un sermon, attribué à tort à St-Augustin, et qu'on récitait à Noël : pour confondre les juifs, qui ne veulent pas reconnaître en Jésus le Messie, on en appelle à leurs prophètes, qui viennent l'un après l'autre témoigner de sa divinité (également Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle). Allure dramatique de ce sermon. Sa signification : l'histoire anté-chrétienne considérée comme une préparation à la venue du sauveur.

1. Ce sermon est repris sous forme de chant dialogué (xie siècle), et combiné ensuite avec une procession de juifs, de païens et de prophètes : les prophètes juifs et païens se présentent et témoignent l'un après l'autre.

Le témoignage de quelques-uns d'entre eux est l'occasion d'une petite scène dramatique (p. e. Bileam et son ânesse).

2. Développement du sujet : ce qui rend la venue du sauveur

nécessaire doit être également montré (Lucifer, Adam et Eve). Donc toute l'histoire antérieure au Christ, conçue au point de vue théologique (XIIe siècle).

3. Développement dramatique des différentes scènes, et fragmentation en petits drames distincts (peut-être déjà au XIe siècle ?). Exemple : le Daniel, d'Hilarius (XIIe s.). La vie de certains prophètes est particulièrement riche en épisodes caractéristiques : on en vient même à des scènes de batailles ; — le drame tend à sortir de l'église (Riga, 1204).

3. **Réunion des cycles 1 et 2.**

N'apparaît qu'au XIIIe siècle.

C. Observations générales sur le drame liturgique

Les caractères essentiels du drame moderne, dit « romantique », se retrouvent déjà dans le drame liturgique du moyen-âge :

1. La nature même du drame liturgique exige que toutes les péripéties se déroulent sous les yeux du spectateur (ce qui est facilité par l'étendue de la scène): précisément le contraire des « unités » grecques.

2. Le mélange du tragique et du comique ne s'est introduit que peu à peu dans le drame du moyen-âge (A ce sujet, importance minime qu'ont, pour l'histoire du théâtre, les « messes de l'âne » et les « fêtes des fous »).

Aperçu général de l'évolution du drame liturgique latin.

III. — Du Drame latin de l'Église au Drame populaire de la Commune.

Dans les pièces latines du XIIᵉ siècle il y a déjà un autre esprit que dans les pièces antérieures (l'humanité refoule les symboles). En même temps, nous remarquons qu'elles tendent à se répandre hors de l'église. La transformation du théâtre liturgique — en grand théâtre de place publique d'une part, en théâtre de genre d'autre part — doit être expliquée par la marche générale de la civilisation « gothique ».

1. La civilisation « gothique ».

Idées fausses sur la « Renaissance » : nous subissons encore trop l'influence de la période classique française, qui reniait le moyen-âge et cherchait ses origines dans la Renaissance italienne. Mais il y a déjà une vie courtoise très développée, et une poésie en quelque sorte « moderne », dans la Provence du XIᵉ et du XIIᵉ siècle ; et dans la seconde moitié du XIIᵉ siècle se lève, dans les riches cités du domaine royal, une grandiose renaissance, dont la période d'éclat illumine le XIIIᵉ siècle, et qui au XIVᵉ siècle poursuit son évolution dans les communes puissantes de la Flandre et de l'Italie.

La nouvelle civilisation est en grande partie une réaction contre le passé : elle rejette la cagoule monastique. Elle a plutôt un caractère mondain que religieux. Construction des grandes cathédrales : elle sont l'œuvre et le symbole de l'esprit communal. En face du dogme abstrait (byzantin) grandit l'image charitable de l'Homme-Dieu (le Christ des cathédrales de Paris et

d'Amiens). Mouvements plus libres et plus individuels (exemples pris dans la sculpture gothique). Non plus le dogme rigide, mais la *nature* devient une source d'inspiration toujours neuve.

Traits positifs essentiels de cette civilisation :

a. *Humanité :* à éclaircir par la comparaison du principe de l'architecture orientale et antique, et du principe de l'architecture gothique (dont toutes les proportions sont ramenées à l'échelle humaine). — Le Christ, idéal de l'humanité. — La sculpture gothique a pour contenu l'homme. — Sens de la nature et de la beauté.

b. *Esprit de recherche* très actif, qui déduit immédiatement et logiquement toutes les conséquences d'un principe donné, et ne se laisse pas arrêter dans ses expérimentations. Cet esprit dans l'architecture gothique ; — dans l'évolution de la sculpture, et le caractère psychologique spécial de nombreuses statues ; — dans la philosophie (Abélard, — l'école de Paris du XIIIe siècle). Tendance encyclopédique (dans la science, — la philosophie, — l'art).

2. Manifestations de cette civilisation dans le drame liturgique latin du XIIe et du XIIIe siècle.

Les grandes cathédrales sont plus appropriées à la représentation de drames que les églises monastiques.

Richesse du style : tendance à l'expression artistique. La grande ligne de ce style.

Richesse de la matière dramatique : on ne se contente plus des jeux de Pâques et de Noël (Les Vierges sages et les Vierges folles, — l'Antechrist).

Sens plus humain : les principaux rôles sont ceux de Madeleine, du Christ agissant parmi les hommes, d'Hérode, etc.

Individualisme : dans l'action s'introduisent de nouvelles individualités plutôt que de nouveaux groupes (exemple frappant : scène de l'incrédulité de Thomas).

Tendance encyclopédique : le drame s'efforce à devenir un ensemble d'histoire générale.

3. Transformation du drame liturgique du XIIe et du XIIIe siècle en drame populaire.

1. *Développement de la matière dramatique.*

Surtout dans le drame pascal : le peuple désire voir de plus en plus ; — en même temps, préoccupation didactique : le clergé désire faire voir et faire comprendre la suite complète des évènements.

La résurrection même doit être montrée. Mais alors, il nous faut aussi les gardes du tombeau. Pour qu'on sache ce qu'ils font là, il faut également montrer pourquoi et comment Pilate les a envoyés au sépulcre. — Mais le Christ est descendu aux enfers avant d'apparaitre à Madeleine : on montre donc aussi la descente aux enfers. Le rituel ne peut guère être utilisé pour ces nouvelles scènes : l'imagination créatrice a plus de latitude.

Enfin, on représente encore la passion et la mort du Christ. Les passions ne sont pas issues, comme on l'admet généralement, des usages liturgiques du Vendredi-Saint, mais du jeu pascal. Plus tard, on ajoutera encore les faits les plus caractéristiques de l'activité du Christ sur terre et de son enfance, et l'on soudera cet ensemble au cycle de Noël : le drame devient ainsi l'histoire chrétienne dans la plus large acception du mot : l'œuvre de salut, et tout ce qui l'a nécessitée. La passion est alors le noyau essentiel du drame, entre la chute originelle et la résurrection glorieuse.

2. *Usage de la langue populaire.*

Pendant qu'on tend à développer l'action, on est amené à la rendre plus claire par l'adjonction de vers en langue vulgaire. La façon de procéder s'observe le mieux dans les drames allemands, p. e. le jeu pascal de Trèves : des strophes latines sont suivies d'une paraphrase en vers allemands. (La langue vulgaire s'immisce encore d'autre manière dans le jeu liturgique : par l'action des *clerici vagantes*, dont il sera question plus loin). Ceci conduit rapidement à l'usage général de la langue populaire: dès que le peuple comprend quelque chose, il demande à com-

prendre tout, — les acteurs devaient faire deux fois les mêmes gestes. Le latin ne s'emploie plus alors que pour les indications de scène, et quelques chants qui peuvent se comparer au chœur de la tragédie grecque. Enfin, l'on renonce complètement à l'usage du latin. Les premiers exemples, encore du XIIe siècle : un jeu des rois mages, en espagnol, et le jeu d'Adam, en français.

3. *Les vers ne sont plus chantés, mais récités.*

Ce n'est pas un progrès : au point de vue artistique, le drame latin chanté était supérieur au drame populaire récité.

4. *Influence des Goliards, et intrusion de scènes comiques.*

Nous ne pouvons nous étendre ici sur les origines du théâtre comique, qui sont d'ailleurs assez obscures. Il paraît bien qu'il est avant tout l'œuvre des chanteurs et musiciens populaires, ménestrels, jongleurs (derniers descendants des mimes romains), qui ne se contentaient pas de faire des tours, mais se produisaient souvent en des monologues ou dialogues mimés.

A ces jongleurs viennent se joindre, depuis le XIIe siècle, des *clerici vagantes*, « goliards », moines défroqués, étudiants déclassés, etc. Ils collaborent quelquefois à une représentation d'église (c'étaient les savants parmi les jongleurs). Ils mêlent leur latin de langue vulgaire, entrelardent une scène sérieuse de farces et de saillies bouffonnes (Exemples pris dans des pièces françaises du XIIe siècle).

Des traits humoristiques étaient naturellement suggérés par certaines scènes ; les « vagants » les développent :

a. Hérode : il est trompé ; sa rage inutile ;

b. La course des apôtres : Pierre ridiculisé, — pourquoi il ne peut courir plus vite ;

c. Marie-Madeleine : sa vie dissolue ;

d. Pilate et ses chevaliers : leurs bravades impuissantes ;

e. Le dépit des démons.

Ceci à titre d'exemple : la farce n'a pas été introduite par telle

ou telle scène, mais est pour ainsi dire entrée par tous les pores dans le drame, dès que les goliards y ont collaboré. Ils allaient jusqu'à des mascarades.

L'Eglise proteste : nombreuses décisions des synodes contre les *vagi clerici* (XIIIe siècle). Ces décisions durent être répétées pendant cent ans, pour produire leur effet.

Que le drame sacré se répande hors de l'église, et aille continuer son évolution, en qualité de drame religieux populaire, sur la place publique de la commune, s'explique donc surtout (indépendamment des conditions économiques et politiques) :

1° par l'extension de la matière dramatique et la tendance réaliste qui l'accompagne ;

2° par les concessions faites au goût populaire, et spécialement par la collaboration des « clercs vagants ».

Le théâtre religieux hors de l'église.

Tel qu'il se présente au commencement du XVe siècle. A peine se sent-il plus libre, qu'il se développe extraordinairement. Il devient un grand spectacle, plus ou moins luxueux, s'adressant surtout aux yeux.

1. *Naissance des grands « Mystères »*.

Le nom (misterre-ministerium) signalé pour la première fois en 1402, mais la chose est plus ancienne. On ne peut établir de distinction tranchée entre les mystères et les drames antérieurs.

Avec l'accroissement du commerce et de l'industrie dans les grandes cités, le drame religieux devient une somptueuse festivité, qui attire toute la population de la ville et des campagnes environnantes, et dure souvent plusieurs jours (Le premier exemple : Cividale, 1298. Les suivants sont de la seconde moitié du XIVe siècle).

Enorme extension de ces pièces; les acteurs deviennent de plus en plus nombreux. Monter un mystère était chose compliquée. L'influence des laïcs devient de plus en plus importante : on ne pouvait plus se passer de leur collaboration. Mais c'est

toujours le clergé qui fait les pièces, et qui en dirige l'exécution.

Mise-en-scène : la scène est très étendue. Pas de changement à vue : les différents lieux de l'action sont juxtaposés ; — ils sont parfois indiqués par des écriteaux. Souvent la scène ne représente pas seulement la terre, mais aussi le ciel et l'enfer. Influence de cette mise-en-scène sur la peinture

En 1264 avait été fondée la Fête-Dieu : elle devient bientôt la plus brillante de l'année liturgique, célébrée par des processions et des cortèges triomphaux. Les jeux religieux, qui n'étaient plus liés à la liturgie, et se jouaient en plein air, doivent être transportés à la belle saison : vers la Fête Dieu, ou le jour même. L'action s'étend alors jusqu'au triomphe final de l'Eglise : de la chute originelle au jugement dernier.

En même temps, les processions de la Fête-Dieu sont animées de scènes dramatiques. Cette branche spéciale du drame religieux se développe surtout en Angleterre (depuis le xive siècle) : chaque corporation de métiers s'installe sur un grand chariot (*pageant*), s'arrête à certaines places et y joue une scène donnée de l'histoire sainte ; le chariot suivant joue la scène suivante, et ainsi de suite Chaque corporation joue toute la journée la même scène.

2. *Valeur esthétique des mystères.*

On ne peut en juger uniquement d'après les paroles : la musique et surtout l'éclat de la mise-en-scène jouaient un rôle important. Sincérité et naturel de ce théâtre en plein air. Ses anachronismes. Effet grandiose et direct du sujet dramatique (comparez la passion à Oberammergau).

Terrible longueur de ces pièces : nulle concentration. Tous les épisodes que comporte le sujet, si insignifiants qu'ils soient, sont traités avec une méticuleuse prolixité, — et juxtaposés, au lieu d'être construits dans la perspective dramatique.

Peu de psychologie. C'est dans le drame anglais qu'on trouve le plus de traits de caractère intéressants (peut-être parce que la scène y était plus concentrée ?).

Mauvais goût de certains épisodes.

3. *Valeur religieuse et morale des mystères.*

Jouer un mystère reste œuvre de piété (parfois, pour éloigner des épidémies ou des fléaux). Les rapports entre le théâtre et le culte ne sont plus aussi stricts, mais ne sont pas complètement supprimés. Conditions morales à remplir par les principaux acteurs. L'Eglise cherche à retirer le plus de profit possible de la représentation de mystères.

Effet moral que voulaient produire les mystères :

a. Au point de vue didactique : l'histoire sainte est imprimée dans tous les esprits, — les diables inspirent l'effroi du péché ;

b. Au point de vue ascétique : la *com-passio,* la souffrance avec le Christ. La « *gratia lacrimarum* » était très appréciée. Prédilection pour les scènes de martyre. Développement de la sentimentalité. Le rôle de la Vierge devient de plus en plus important (sa plainte devant la croix).

4. *Mélange du sacré et du bouffon.*

N'était pas considéré comme une profanation, pas plus que les anachronismes (précisément parce que le peuple était croyant). Manque bizarre de pudeur. Le public devait pouvoir sauter facilement des larmes au rire.

Les rôles comiques qui se développent le plus sont ceux du marchand d'onguents (avec son valet et sa femme), et des diables.

Penchant à la satire :

a. Des chevaliers (la soldatesque, dont les populations avaient beaucoup à souffrir) ;

b. Des juifs (surtout en Allemagne) : leurs manières et leur chant, — Judas, — la mauvaise monnaie ;

c. De certains ordres de commerçants (que l'on traîne aux enfers), — quelquefois, satire du clergé.



IV. — Du théâtre liturgique latin au théâtre de genre.

---

a. Le théâtre monastique.

Pendant que le drame religieux se répand de l'église sur la place publique, il se retire aussi à l'intérieur du cloître. Il veut alors amuser les moines plutôt qu'édifier les fidèles. Plaisir innocent, car ce théâtre est peu intéressant. Probablement les représentations (très courtes) se donnaient-elles au réfectoire pendant un banquet (de l'école monastique).

Les petites pièces de St-Nicolas (XIIe siècle) : St-Nicolas et le juif volé. — St-Nicolas et les trois clercs. — St-Nicolas et les trois jeunes filles. – St-Nicolas et Euphrosine.

b. Le théâtre de confrérie.

De même que la jeunesse des cloîtres, les confréries se mettent à jouer des pièces, pour célébrer l'anniversaire de leur patron. Les « légendes » et les « miracles » prospèrent surtout en France. Ce genre ne se sécularise vraiment qu'en France et en Flandre.

Le premier exemple à Arras, ville où l'esprit de la bourgeoisie communale trouve son expression littéraire caractéristique : le Jeu de St-Nicolas, de Jean Bodel (en français, vers 1200). La joyeuse vie profane de cette pièce en étouffe presque l'élément religieux (scènes de cabaret, etc.). Influence de la littérature profane contemporaine.

Les miracles, faits par des saints longtemps après leur mort, laissent libre allure à la fantaisie créatrice, et donnent même

l'occasion de petites scènes de genre, prises dans l'entourage immédiat du poète. Cependant, pour des raisons historiques, ce théâtre ne s'est pas développé aussi rapidement qu'on aurait pu s'y attendre.

Les « Miracles de Notre-Dame » (XIIIe - XIVe siècle). Grande extension du culte de la Vierge, à partir du XIIe siècle. La plupart de ces pièces sont des légendes ou des « exemples » dramatisés, beaucoup d'entre elles sont tirées de la littérature profane, quelques-unes même sont de vrais drames profanes romantiques, où l'on a simplement introduit une apparition de la Vierge, parce que la pièce se jouait dans un « puy ». Caractères divers de ces pièces: dévotion, satire, quelques traits comiques.

« Estoire de Griselidis », de 1393 : proprement une espèce de miracle, où le rôle de la Vierge a été complètement laissé de côté. Probablement jouée devant une société bourgeoise dans le genre des « puys ».

Continuant peut-être une tradition française, mais avec des éléments tout à fait originaux, naissent dans les riches contrées flamandes les « abele spelen » (dernier quart du XIVe siècle). Ce sont des drames profanes romantiques dans la pleine acception du mot, mettant en scène des histoires d'aventures, dans le goût des romans de chevalerie. L'un des plus jolis est le jeu de Lanseloet et Sanderijn. Ces pièces n'étaient pas jouées en plein air, mais dans une salle.

Ces productions n'ont pas immédiatement ouvert de nouvelles voies. Nous ne voulions ici que suivre l'évolution des formes dramatiques, issues de l'Eglise, jusqu'au commencement du XVe siècle. Il serait encore long et compliqué de montrer comment elles se développent, à travers les influences de la renaissance classique, jusqu'aux quatre grandes manifestations du drame profane national : le théâtre espagnol, anglais, français et hollandais.



BIBLIOGRAPHIE.

F. J. Mone. — *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846.

E. Du Méril. — *Les Origines latines du Théâtre moderne*, Paris, 1849.

Coussemaker. — *Drames liturgiques du Moyen-Age*, Rennes, 1860.

G. Milchsack. — *Die Oster- und Passionsspiele*, Wolfenbüttel, 1880.

Petit de Julleville. — *Histoire du Théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, 1880-86.

C. Lange. — *Die lateinischen Osterfeiern*, München, 1887.

L. Wirth. — *Die Oster-und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert*, Halle a. S., 1889.

R. Froning. — *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart, 1891.

A. d'Ancona. —*Origini del Teatro italiano*, 2ª edizione, Torino, 1891.

W. Creizenach. — *Geschichte des neueren Dramas*, I, Halle a. S., 1893.

LISTE DES SYLLABUS PARUS :

M. Bayet

Les Maladies infeotieuses

M. Bergé

Chimie industrielle

M. Ch. Bommer

L'Influence des Végétaux sur le développement des Sociétés humaines

M. J. Capart

Pourquoi les Egyptiens faisaient des Momies ?

M. E. Cattier

Le Naturalisme littéraire

M. F. Cattier

Principes de Colonisatio

M. Clautriau

La Chimie dans la vie quotidienne

M. Cocq

Erreurs et préjugés populaires concernant la Médecine

L'Alimentation

M. Cornil

L'Assurance municipale contre le chômage involontaire (4 fr.)

M. Crismer

Les Frontières de la Physique et de la Chimie

M. Dallemagne

Criminologie

M. De Boeck

Les Frontières de la Folie

M. J. Demoor

Les Bases scientifiques de l'éducation

L'Ecole

Evolution fonctionnelle du Système nerveux

La Lutte de l'Organisme contre les Maladies infectieuses

Physiologie de l'Esprit

Quelques grands faits de la Biologie (Nutrition et Irritabilité)

M. Depage

Les premiers soins à donner en cas d'accidents

M. P. De Reul

La Vie du Langage

Les Poètes anglais du XIXe siècle

M. G. Des Marez

Les Villes Flamandes

M. L. Dollo

Les grandes époques de l'Histoire de la Terre

Les Ancêtres des Animaux domestiques

Poissons belges et Poissons du Congo

M. L. Errera

Existe-t-il une force vitale ?

En vente a la **Librairie Lamertin**, *Rue Marché-au-Bois, 20,* au prix de **75** centimes l'exemplaire.

LISTE DES SYLLABUS PARUS :

(Suite)

M. P. Errera

Les Institutions communales belges

Littérature française : Historiens et Chroniqueurs

Littérature française : Philosophes et Moralistes

Quelques aspects de l'Evolution de la Propriété

M. Goblet d'Alviella

Les premières Civilisations

M. Hanssens

Contrat de Travail

M. Heger

Les Fonctions du Système nerveux

L'Alimentation

M. A. Herlant

Les Falsifications des Denrées alimentaires

M. A. Lameere

Le Transformisme

Le Transformisme expérimental

Les Associations biologiques

M. L. Leclère

Les grands faits de l'Histoire du Moyen-Age

Histoire contemporaine (1789-1815)

Histoire contemporaine (1815-1852)

Histoire contemporaine depuis 1852

M. Le Marinel

L'Utilité des Exercices physiques

M. J. Massart

Impressions de la Nature équatoriale

Le Désert

La Guerre et les Alliances entre Animaux et Végétaux

Comment les Montagnes se font et se défont

M. Pechère

La Lutte contre les Maladies infectieuses

M. Pelseneer

L'Intelligence des Animaux

M. Pergameni

Le Théâtre français au XIVe Siècle

Le Roman au XIXe Siècle

Origine et Développement du Romantisme en Europe et principalement en France

M. Plas

Principes de colonisation

M. Van der Rest

Les Classes ouvrières dans le passé

M. J. Verhoogen

Les Progrès de la Chirurgie

M. R. Verhoogen

Les grandes Névroses

M. Waxweiler

Quelques problèmes du salaire

En vente à la **Librairie Lamertin**, *Rue Marché-au-Bois, 20,* au prix de 75 centimes l'exemplaire.